DOI:10.19359/j.cn31-1004/j.1989.03.003

唐明皇与道教音乐

蒲亨强

楔子

中国历代帝王精通音乐者，当推唐明皇为头号种子，对此说恐无人会持异议。如再命题曰：唐明皇酷爱且精通道教音乐，对此茫然者，怀疑者，甚而摇头否定者，可能就会大有人在了。

确实，学界一般都知道明皇对中外、雅俗等各类音乐的态度是兼收并容，无所不纳，故能成其创作的伟大。但对于明皇与道教音乐的深刻关系，人们却甚少注目，更无专门的研究。其实，在唐明皇一生的音乐活动中，道教音乐实在占有举足轻重的地位，而明皇本人，则正是一个不折不扣的道教音乐家。考察明皇与道乐的关系，不但可以深化我们对于明皇创作和宫廷道乐的构成特征及其相互关系之认识，而且由此还可以进一步窥探唐代宫廷音乐与唐代官方道乐的构成特征及其相互关系，同时，抓住这条线索来研究现存于各地宫观和民间的道乐作品，则可以对这些作品的历史渊源和风格特征做出更为切当的解释。

一

明皇与道教音乐的深刻关系，是有其特定的社会与历史文化背景的。这在今天看来或许有几分偶然性，只因道教与李唐皇室攀上了同宗之谊，唐代遂成为道教发展的黄金时期。唐代开国皇帝李渊及李世民出于政治目的，自命为太上老君后裔，奉天命来坐天下，大肆抬高道教的地位。唐高祖李渊于武德八年(625)下诏宣布三教中道教第一，儒教第二，佛教第三。这一措施引起佛教的极为不满，当时有个佛教徒为此跑到宫廷抗辨，竟被乱杖打死。贞观十一年(637)唐太宗李世民再次宣布尊崇道教。到唐明皇李隆基时代，更将对道教的尊崇推向了新的高潮。

唐明皇对道教的尊崇与前代皇帝有所不同。首

情绪上的那种哀雅、清虚、中和的境界。总之，讲究梵音，要超凡脱俗不同凡响。这虽然出于宗教目的，但也包含着审美意义。

注释：

①魏·陆法言(493年)《切韵》；梁、沈《四声谱》、《诗韵》。

②《法苑珠林、呗赞卅四·曹植》(曹植)“尝游涇山，忽闻空中梵天之响，清雅哀婉，其声动心，驰听良久……万摹其音节，写为梵呗。”

③《高僧传·卷十四》。

④《乐府诗集·卷七十八》。

⑤唐王建《送宫人入道》和杨巨源《观妓人入道》等诗一《全唐诗》。

⑥《隋书·卷十五·音乐志下》

⑦《旧唐书·音乐志》“自周隋以来，管弦杂曲，将数百曲，多用《西凉乐》，鼓舞曲多用《龟兹乐》。”

⑧《唐会要·卷三三二》

⑨《太平广记·卷二〇四引》。

⑩“爱始经师为德，本实以声揉之，将使听者神开，因声以从回向”。

先，他的尊崇道教，较少出于政治上借以标榜君权神授这一目的，而更多是为了满足个人的生存欲，享受欲和幻想欲；其次，他所独具的音乐天赋，富于幻想和想象，充满浪漫情感的心理素质，这些艺术审美的特征与道教的信仰和审美特征非常契合。

上述特点，使得他的尊崇道教在心理上大大削弱了虚伪的和政治的因素，而几乎完全是抱着真心虔诚的态度，达到了前所未有的迷醉境界。他与道教的著名道士过从甚密，先后将卢鸿一、王希夷、李含光、司马承祯、李遐、张果、甘泉先生等道士三请四迎地请到京城来加官封号，百般宠信，及至道士告辞归山时，则又赠送米绢，或赋词以遣之。①道士司马承祯寿终正寝，明皇亲为制碑文，封官赐号；他请李含光向太上老君转告，“朕志求道要，缅想真仙”。②还向司马承祯“亲受法箓”，③召李含光入京请受道法④向吴筠询问金丹修炼及神仙羽化之事。他亲自煮炼丹药，告丞相于宫中内道场立坛炼药“神异”事，宰相等连忙上表称贺。⑤他崇尚长生轻举之术，于大同殿立真仙之象，每中夜夙兴焚香顶礼，天下名山令道士中官合炼醮祭相继于路。⑥不仅自己奉道虔诚，还要大臣百官仿而效之，他命崇学馆学士于三元日（按：道教节日）讲《道德》《南华》诸经，群公百辟咸就观礼⑦，宰相贺知章入道，他还亲制诗以赠⑧。他不遗余力地宣扬推广道教经典，不但亲自注疏了《孝经》《道德经》《老子》《金刚经》《金刚般若经》并颁布于天下⑨，还令士庶家藏《老子》一本，并将道教经文正式纳入科举考试科目⑩，他在两京及诸州各置玄元皇帝庙一所，每年依道法斋醮，并设置崇玄学，后改为崇玄馆，以宰相担任大学士，领导两京玄元宫及道观⑪。天宝六年(747)正月，他下诏谓“崇我训祖，其推道门。将以福助生灵，弘拯天下”⑫，将道教太上老君奉为祖宗，百般尊崇，还把道士划为归宗正寺作亲戚看待，道士坐法地方官无权处置，只由道教戒格处分⑬，俨然将道教徒奉为特权阶层。直到安史之乱丢掉帝位逃奔四川之际，他还念念不忘炼丹之事⑭，以道士杨通幽“觅杨妃魂魄事”赐物千段，金银各千两，良田五千亩⑮，在蜀还叫道士修醮做法事⑯，诚可谓精诚奉道，至死不悔。

明皇朝，虽然名义上是儒、佛、道三教调合，但实际上却将儒佛打入了冷宫，一心一意大兴道教。考古文献中，明皇与儒，释二教关系的记载真是寥若晨星，而他与道教的有关活动记载却比比皆是，几乎每隔一两年就有一两项重大的尊崇道教活动的记载，以上所述，不过择其要者而已，但从中已不难看到，唐明皇是一个何等虔诚的道教信徒。明皇既大力尊崇道教，又兼具绝高的音乐天赋，这就注定他会与道教音乐结下不解之缘。

二

明皇在六岁时就酷爱歌舞音乐，曾在其祖母武则天举行的盛宴中当众表演《长命女》受到群臣喝采。他幼年时代便与道教音乐结下了因缘。他常和道情艺人交游，努力钻研法曲，深得音律之妙⑰。他即位前任潞州（山西长治）别驾时，便经常出入道观，与演奏法曲的道士过从甚密，耳濡目染中，更进一步加深了对道乐的了解，并产生了酷爱之情⑱。

明皇作为一个虔诚的道教信徒和卓越的音乐家，一旦热爱上道教音乐，就绝不会仅以个人的喜爱和欣赏而满足，一旦大权在手，时机成熟，他势必会将“己之所欲广施于人”，致力于发展推广道教音乐，这一机遇随着他登上皇帝的宝座而很快来临。提倡发展道教音乐，既是明皇尊崇道教活动的重要组成部分，亦是他艺术才华藉以尽情发挥的重要渠道。在明皇执政的近半个世纪中(712—755)，道教音乐犹如锦上添花，滚油沃火，在皇室宫廷中畅通无阻，声势显赫，并蔓延到上层社会和文人阶层。明皇与道教音乐的关系有诸多方面的复杂表现，下面择其显者分而论之。

三

作为一位帝王音乐家，明皇创作了不少留传千古的音乐作品，而这些作品的佼佼者，大都充满浓郁的道教色彩，充分表现出他对创作道乐的极大热忱。

开元二十九年二日辛卯，他制作了《霓裳羽衣曲》和《紫微八卦舞》，以荐献于太清宫，并“贵异于九庙”⑲。天宝四年，又创作《降真召仙之曲》和《紫微送仙之曲》在太清宫演奏⑳。天宝十三载，创作《三元道曲》。据《唐音癸签》记载，明皇创作了四十多首法曲，其曲名据《乐府诗集》载有《长生乐》《赤白桃李》《望瀛》《献仙音》《献天花》《霓裳羽衣》等，大都是仙道意味的乐曲。

为了进一步繁荣道曲创作，明皇还大力鼓动著

名道士司马承祯、李含光和二部侍郎贺知章、太常卿(主管雅乐的最高官史)韦绹等创作改编道曲。这些曲目据《新唐书·礼乐志》记载有《玄真道曲》《大罗天曲》《紫清上圣道曲》《景云》《九真》《紫极》《小长寿》《承天》《顺天乐》等。

在明皇的身体力行和大力倡导下，唐代宫廷乐中一时充斥了各种道曲，既有明皇和大臣，道士们新创作改编的道曲，亦有道教的传统乐曲，这些乐曲，主要运用于两京及诸州玄元庙每年举行的道法斋醮和宴享娱乐场合。就这样，明皇还觉得不够味，甚至在庄严隆重的宗庙雅乐的降神送神仪式音乐中，他也毫不客气地用上了道教色彩的音乐。——《混成之乐》和《太乙之乐》㉑。这样一来，道乐作品就渗透到宫廷音乐的每种品类，无所不在了。

四

明皇不仅亲自创作道曲，还俨然以导师的姿态，亲自向道士传授道教传统歌曲，并对已有讹传的道教名曲进行修订加工和提高。对道乐的保存和发展作出了重大贡献。《册府元龟》卷五十四云："(天宝十载)四月，帝于内道场亲教诸道士步虚声韵。道士玄辨等谢曰：伏见陛下亲教步虚及诸声赞，以至明之独览，断历代之传疑。定麟骥于海陆，分景镜于真伪。平上去入，则备体于正声。吟讽抑扬，则宛仍于旧韵。使咏之者，审分明之旨；闻之者，无伪舛之言。妙协钧天，克谐仙唱。伏以灵章本趣，理固如然。但为流传人间，讹谬滋久。非应道之主，孰能正之。是可以振畅玄风，发挥圣作。……特赐编诸史册，宣示中外。帝曰："一时之事，何足言焉，所请者依。"

上面这段史料蕴含了一些重要信息，值得略加分析。首先，它说明了明皇对道教音乐的掌握和运用已达到极高造诣；他不但娴熟于作曲技术，能按照四声平仄规律对当时真伪混杂的《步虚》在声腔上进行修订和加工，而且他还深得道乐传统特色之三昧，在旋律进行上"宛仍于旧韵"，很好的保留了道乐的风格特征。连道士们也不得不由衷赞叹"妙协钧天，克谐仙唱……可以振畅玄风，发挥圣作"。

其次，说明了盛唐道乐歌唱以辨及平上去入者方为正声。从这点可以看出当时道曲的一般形态特征来。所谓辨及平上去入，就是说旋律走向要吻合歌词阴阳四声的高低和曲折，用今天的术语来讲就是要"依字行腔"，这种唱法是一种精细的唱法，反映在词曲关系上是一字多音，旋律形态必然是腔幅悠长，宛转曲折，音乐风格细腻典雅。值得一提的是，至今仍存活在民间的道教课诵音乐(如武当山晚坛中的"步虚"等韵腔)，在唱法和风格上仍保留了上述特征，诚可谓"古今相去不远"。

再次，明皇修订教授道乐时，不可避免地会根据自己的审美观对传统道乐作或多或少的加工改造，而经他加工后的道乐又被道士们奉圭臬而传承下去。在这里，道乐与明皇的创作就合二为一，交融在一块了。这事实说明，在道教音乐的躯体中，曾混杂着帝王创作音乐的血液，需附带说明的是，明皇所教的"步虚"声韵，是道教斋醮音乐中最著名的一首传统歌曲，早在南朝时便已见诸史册，以后历代传唱不绝，至今仍存活于各地道教宫观。或许正因为明皇的青睐和修订，此曲在唐代特别盛行，唐人诗句中频频咏及它。张籍有"却到瑶坛上头宿，应闻空里步虚声。"许浑有"天风吹下步虚声"和《宿成宜观》："步虚声尽天未晓""步虚宁比竹枝歌"。苏郁《步虚词》有"今夜笙歌第几重"殷尧藩《府试中元观唐流步虚》诗有："星辰朝帝处，孝鹤步虚声"句。从步虚的广泛传唱便可推知唐代道乐从宫观进入宫廷后，经明皇的倡导和发展，又流传及士大夫贵族阶层，并大量返流到道观和民间，影响广泛，这与明皇的创作和传导是大有干系的。

五

盛唐音乐文化的主流是燕乐歌舞大曲，而法曲则又是燕乐之精华。法曲之名至迟在南北朝时已有之，隋代作为法事仪式音乐。唐代更与道曲相结合，发展至极盛㉒。法曲风格是"音清而近雅"㉓属于中国音乐的风格(清乐系统)，雅乐登歌亦奏法曲㉔。法曲至唐因与道乐的进一步结合而至极盛，这一结合的契机则正是明皇的酷爱和大力倡导。难怪有学者干脆把法曲说成是"唐玄宗加工制造的音乐。……法曲是基础于隋以来的中国音乐，因为唐玄宗好神仙道法，就以这种音乐为纪念而名法曲。法曲就是道法之曲，和佛曲对立，因此法曲又名为道法曲"㉕。法曲之名虽不必由玄宗所取，但说其深得玄宗爱好，与佛曲不同，倒是中的之言。著名日本音乐学者岸边成雄也有类似看法："至于法曲，则系玄宗在梨园亲自教授的音乐。系正乐之意(但非佛教法乐之意)，因其道教思想背景极浓，故有法曲之名，而一般则称为道调法曲者"㉖。正因为法曲

有浓厚的道教音乐色彩，所以明皇就格外青睐，为了更有效地提高发展法曲，他还亲自设立了一所规模完备的皇家音乐舞蹈戏曲学院—梨园，他本人出任院长，（称"崔公"或"崖公"）。下设专门的创作和导演两套班子，他自己也亲自担任法曲的创作和排练，并挑选了三百名技术高超的宫廷乐工在梨园，由他教授排练法曲作品，随时纠正演奏中的错误㉗。他还亲自创作了四十余首法曲作品㉘。各曲的标题大都有飘飘欲仙的意象。在玄宗的大力倡导下，法曲在唐代得到飞跃发展。宫廷还专设了"法曲部"，作品层出不穷，艺术性愈臻成熟完美。从一种法事音乐体裁演变为一种大型套曲结构的歌舞大曲，以其独特而精湛的艺术形式一跃而居于盛唐音乐文化之巅峰，以其旺盛的艺术生命力在中国乐坛活跃了将近二百年，直到唐文宗开成三年（838）改"法曲部"为"仙韶乐"，才渐趋衰微。唐代法曲音乐现在已绝响，只给我们留了一些著名作品的名目和历代诗人的文字描述，从这些资料中，尚能略窥盛唐法曲音乐结构、表演形式、伴奏乐器的特点，值得庆幸的是，这些特点至今还能在各地活的道教音乐中得到诸多印证。使我们有可能根据现存的道乐对盛唐音乐进行逆向研究，逐步解开唐代宫廷音乐型态之谜。

六

《霓裳羽衣曲》是唐代法曲的代表作。关于《霓》的创作过程，是研究明皇与道乐关系的一个重要课题，也是音乐史学界和文学界至今尚有争议的一个课题。限于篇幅和本文宗旨，这里只拟约略陈述自己的新看法。（详细论述拟述诸专文）。学术界对《霓》的创作过程之意见，归纳起来大致有以下几端说法：

1.西凉进献说㉙。

2.明皇亲作说㉚。

3.道乐与印度乐曲（婆罗门）合璧说㉛。

4.印度乐曲，西凉进献，明皇易名说㉜。

5.西凉创造，明皇润色说㉓。

6.道士作术引明皇游（或梦）月宫闻仙乐据之记谱改编说。或曰：明皇据道家音乐记谱改编说。

这最后一说为笔者之别解。我所依据的资料是唐代的诸多传说故事，其见于《异人录》《逸史》《鹿革事类》、柳宗元《龙城录》蒋防《幻戏志》、杨臣源《李暮吹笛记》《明皇杂录》《幽怪录》《仙传拾遗》《开元天宝传信记》诸书。诸书具体说法虽不尽一致，但基本情节大致相同：道士（或申天师，或罗公远或叶法善）作法术，于八月十五日夜（年代开元六年或天宝初）引明皇游月宫，闻数名（或数百）仙女歌舞仙乐，乐音清丽，明皇问及曲名（或得今曲名，或得《紫云回》曲名易之，或不得曲名）密记其音调，归作（或云渝伶官像其调而作）《霓》。此类传说因附有浓厚的灵异神奇色彩，学术界多斥见为荒诞无稽，不足为训。然而事实上，问题并非如此简单，这些故事的产生，有着深广的时代和社会依据。我国古代流传下来的优美乐曲，往往附有灵异的故事，令明皇因之召乱而不悔的《霓》，其附有的故事，自然会加倍灵异。一件作品有如此多的故事来渲染，就不是用虚妄荒诞的结论可以搪塞过去的，它表明唐代确实盛传此类传说，此曲在当时社会已取得崇高地位。谓之有相当的渲染尚可。若谓纯系作者的捏造，则或不然。

对历史事件的研究，须以历史的、具体分析的眼光，并结合当时的社会文化背景去考虑，庶能得其真谛。近世人感觉荒唐的事，唐代人或许认为正常，反之亦然。比如唐代道教制造的"飞升月宫"的故事，在当时与后世的学者看来，真是异想天开，荒诞之至，然而在已经实现登月旅行的现代人看来，这些故事蕴含着多少天才构想，何止"正常"二字可以品评！落实到《霓裳羽衣曲》产生的特定文化背景，应聚焦于下列三点：神秘浪漫的道教学说朝野盛行；道曲和道教色彩的音乐充盈于宫廷和民间；唐明皇既虔诚信道又酷爱道学。我想，如从这样的背景角度切入，就可能捕获这些灵异故事中蕴含的珍贵信息；《霓裳羽衣曲》是明皇根据道教乐舞记谱或加工改编而成的乐曲，具有浓厚的道教背景和道教色彩。对于这一论点，我们可以从传说故事本身的解析和《霓裳羽衣曲》的风格分析两个方面来进行论证。我们认为，这些传说故事在荒诞的表象下，却隐含着一些历史的真实性。"游月宫闻仙乐"事虽荒诞，但这些传说并非无中生有，很可能在唐代宫廷中确实曾经发生过类似的闹剧，而这场闹剧实际上不过是道士们为了迎合明皇的意象，而玩弄的一套大型幻术。他们预先模拟仿造出月宫仙境，由道士或宫女扮为仙女，排练好仙乐（即道教乐舞）于夜半时分，道士作术（可能是障眼法机关布景之类魔术）引明皇进入这一仙境。仙女奏起清丽的仙乐，使恍惚状态中的明皇竟然信以为真，深信飞升月宫之理想已然实现，于是密记其音调，归来

记谱作成《霓裳羽衣曲》，正因为仙女唱的是明皇所熟悉的道教音乐，（传说中对音乐风格是用"清丽"二字形容，这也正是道教音乐的特征，亦可为一证）所以明皇才可能听一遍后就记得下来，于次日凭记忆而制成《霓裳羽衣曲》。设想此曲若是素未得闻的佛乐或西凉乐，天赋再高的音乐家也是不大可能仅听一两遍就能记忆下来的。

综上述，可知传说中游月宫是假，但预置月宫幻境，演奏道教音乐，明皇据之而作《霓裳羽衣曲》却可能是真有其事，这或许才是《霓裳羽衣曲》创作的真实过程。

上述解析的依据首先在于幻术历来来是道教的拿手好戏，在唐代制造游月宫的幻术并非难事。早在汉魏时，吴越的巫师就掐长刀枪不入，使水倒流，使钉自出等魇术，南朝的道士也会这类幻术。据葛洪《抱朴子》内篇卷三《对俗》中提及的幻术就有九百多种，有玩隐身术的，入水不沉，踩刀不伤，变形易貌，呼唤禽兽等等。可见当时这类幻术很流行而且技法颇高。唐代道士更盛行这类幻术，如道士殷文祥能"酌水为酒，削木为脯，使之退行，止船即住，呼鸟自随，唾鱼即活"。》（云籍七签》卷113）道士张果更能"绝气如死，良久渐苏"，在唐明皇面前"累试仙术，不可穷纪"逗得明皇及嫔御皆惊笑，以为真是活神仙乱世㉞。因此，道士利用幻术本领，再预设一套高明的机关布景，在明皇眼前制造一场月宫奏仙乐的幻境，确非难事。另一方面，明皇素来将道教白日飞升，神仙羽化的幻想当作自己飞实可行的人生理想而孜孜以求，梦寐以思，渴求乱升月宫成仙的强烈愿望，在他心理上形成了一种思维定势㉟。这种定势思维促使明皇对道士吹嘘设置的一切东西都确信无疑。因此，道士制造月宫幻境的法术灵验与否，逼真与否倒居其次，关键在于明皇虔诚信奉的心理促使他宁愿"弄假成真"，以抚慰他渴求成仙的心灵，并为他的艺术创作添注新的灵感和意象。如果说上述对传说之解析尚有推论的性质，那么从唐人诗歌中对《霓裳羽衣曲》特征的描述看来，其与现存道乐型态特征多相吻合，这就从实证角度进一步坐实了我们的猜想。兹撮要例举亦略加分析。

杜牧《华清宫》诗云："月间仙曲调，霓作舞衣裳。"李月雄省试霓裳羽衣曲》诗云："凤管递参差，霞衣竟摇曳。"陈鼎《霓裳羽衣曲赋》："摇曳动容，宛似群仙之态……人风韵肃，清音忽长。"白居易《嵩阳观夜奏霓裳》："开元遗曲自凄凉，况近秋天调是商。"徐铉《又听霓裳羽衣曲送陈君》："清商一曲送人行。"《新唐书·礼乐志》称："凡曲终，必遽，惟《霓裳羽衣曲》将毕，引声益缓。"白居易咏《霓裳》之歌曰："唳鹤曲终长引声。"注曰："凡曲将毕，皆声迫促速。惟《霓裳羽衣曲》之末，长引一声也。"柳宗元《龙城录》："又听乐音嘈杂，亦甚清丽"。段安节《乐府杂录》："法曲又名法乐，……所用乐器，有钟、磬、铙、钹、幢箫，琵琶等。演奏时金石丝竹先后参加，而后合奏。"以上所叙《霓裳羽衣曲》之特点，无一不是道教色彩，道乐风格。霓裳羽衣乃道教仙女的服饰特色，有霞霓翠羽之美。音乐风格方面，无一不与现存道乐的特征相对应，如浓重的商调色彩，曲终长引一声（殆指乐曲结束时放慢速度，散板演唱），音调清丽，伴奏乐器组合，套曲结构，演奏方式等。这就从实证角度表明：《霓裳羽衣曲》确实是唐明皇根据道乐制谱加工发展而成的歌舞音乐。

七

天宝十三年，明皇利用行政手段实施了一项重大的乐制改革——更改曲名，颁示中外，从而将倡导道教音乐的活动推向了一个新的高潮。

早在魏晋以降，以西域音乐为代表的外来音乐——胡部新声便开始滔滔输入中国，初期至明皇朝一直与中国的雅乐、俗乐分开演奏，各不相犯，胡乐输入达于极盛，渐与道调法曲合作演奏。虽然明皇对各种音乐均能广揽旁收，但毕竟他最宠爱的是代表华夏正声的道教音乐，为了确立道乐的主导地位，遂于天宝十三载诏令道曲与胡乐合奏之同时，动用国家音乐机构太常寺更改了一大批乐曲标题，并将新曲名立石刊于太常寺。㊱所更改的曲名，大多是将原来的胡乐曲名改为具有鲜明道教色彩的曲名。如将龟兹佛曲改为金华洞真，因度玉改为归圣曲。光色俱腾改为紫云腾，摩醯首罗改为归真，勿稽贱改为无寿疆，苏莫刺耶改为玉京春，阿箇盘个改为无昭庆，急龟兹佛曲改为金华洞真，苏莫遮改为万宇清，舞仙鹤乞婆改为仙云要。显然更改乐名的实质是确立道教音乐的核心地位，对胡乐和佛曲进行改造或改编，从而达到化胡为华，融佛为道，壮大道乐声势之目的。乐名一经更改，道教音乐的声势更是浩浩荡荡，显赫于世了。虽然现尚无从究诘这次乐改的具体过程和措施，但明皇酷爱、扶植道

乐的一片苦心和决心，却从中昭示无疑了。

结语

鲁迅先生在数十年前就曾说过："中国根柢全在道教，……以此读史，有多种问题可迎刃而解。"㊲对于这段言简意深的话，或许我们要通过有关道教文化的若干专题研究，才能真正领悟到其中的深厚含蕴。即便是唐明皇与道教音乐这一小小的课题，限于篇幅，本文也还难以将两者的联系详尽阐述，也还难以将两者的复杂关系作出完整准确的评估。本文所作的只能算是初步揭示出明皇与道教音乐有深刻密切的关系这一历来为人所忽视的客观事实，并从中引发出一些个人体会供学界批评参考。

作为一位天赋极高的音乐家，唐明皇的音乐思维和音乐创作无不打上道教音乐的深深烙印。道教音乐的丰富素材和巧妙构思不断丰富其音乐创作；道教的神奇幻想为其音乐思维提供了神奇谲诡，色彩绚丽的意象。可以毫不夸张地说，正是道教音乐的影响，构成了他的创作特色，成就了他创作的伟大。因此，道教音乐的影响，是研究唐明皇音乐创作特色的一个不可或缺的环节，也是研究盛唐宫廷音乐特色的一个不可忽视的课题。另一方面，唐明皇的倡导和创作，也对盛唐道教音乐的兴盛发展作出了极大贡献，他以绝高的音乐天才丰富提高了道教音乐的艺术性和表现力；以帝王的身份亲自创作、修订、教授和倡导道乐，使道乐作品得到加工和传承，对后世道乐的发展产生了深远的影响。

以上两方面事实足以表明：明皇的音乐创作和盛唐宫廷音乐均包含着道教音乐的素材和精神，而唐代道教音乐则渗透了明皇创作(代表宫廷音乐)的血液，两者之间处于相互利用，相互影响，交叉授粉的双边关系，以至达到水乳交融，难以分离的境地。"渔阳鼙鼓动地来，惊破霓裳羽衣曲"，明唐后期政治上的昏庸，导致了"安史之乱"和他仓惶奔蜀，忍痛缢妃的悲惨结局，他发展创造音乐文化的宏图亦随之化为泡影。但是，他一度精心建树的盛唐音乐之花，并未随着他政治之舟的颠复而凋零殆尽。那些曾与明皇共奏一堂的宫廷道士们，在安史之后纷纷星散于各地宫观与民间，珍贵的盛唐音乐文物，亦随之被带入了香烟缭绕的道教宫观，寓形于道教音乐之中，仰赖于道士的传承，而自成一体地世代延续下来。在今天仍存活于各地的道教音乐中，往往还能找到若干盛唐宫廷音乐文化的痕迹，实在有其深刻的历史原因。仅就这点来说，我们今天讨论明皇与道教音乐的关系，也就不无实际意义了。

注释：

①《旧唐书》卷一九一《明皇杂录》

②《全唐文》卷三十六唐玄宗《命李含光奉 词诣坛陈谢敕》

③《旧唐书》卷一九二《司马承祯传》

④《颜鲁公集》卷九《李含光碑铭》

⑤⑫⑯《册府元龟》卷五十四

⑥《旧唐书》卷二十四《礼仪志》

⑦《唐大诏令集》

⑧《旧唐书》卷书

⑨《旧唐书》卷八《封氏见闻记》卷一《册府元龟》卷五十一

⑩《旧唐书》卷八

⑪《旧唐书》卷九

⑬《唐会要》卷四九、五十

⑭《全唐文》卷三十八唐玄宗《赐皇帝进烧丹 灶诰》

⑮《太平广记》卷二十

⑰李尤白《梨园考论》，详参《光明日报》82年7月13日4版

⑱武艺民《法曲与山西道教音乐》载《音乐舞蹈》86.1

⑲《混元圣纪》卷八

⑳《混元圣纪》卷九

㉑《册府元龟》卷569

㉒段安节《乐府杂录》

㉓《旧唐书·礼乐志》

㉔《乐府杂录·雅乐部》

㉕刘尧民《词与音乐》

㉖《唐代音乐史的研究·序说》

㉗《文献通考》

㉘《唐音癸签》

㉙《新唐书·礼乐志》和白乐天《和元微之〈霓裳羽衣曲歌〉》

㉚见刘禹锡、李祐、元稹之诗作

㉛郑嵎《津阳门诗·注》

㉜《唐会要》《乐府诗集》卷八十六，近人秦序文

㉝白居易《霓裳羽衣舞歌》王灼《碧鸡漫志》

㉞转引自葛兆光《道教与中国文化》，上海人民

[日]山口修
朱家骏译

音乐风格的时空间构造

人类是在时间中生活的。但是，“时间”这个概念是在人们的头脑中形成的，人们把从生下来到死亡的这样一个过程作为“时间”来定义就是“人生”。可以说人们只能生活在所谓人生这样一个时间过程中。在现实生活中人们不得不承认随着时间的流逝，“现在”所发生的事情在下一个瞬间就变成了“过去”。我们在这里所讲到的“ 时间 ”这个词所包含的内涵是极其广阔的。从“刚才”、“ 二、三天前 ”、“二、三个世纪以前“直至”遥远的过去”都包括在其范围内。

在漫长的历史过程中，人们不仅仅把时间现象作为一个概念来把握，而且把这种概念编入了自己的语言体系中。诸如文法上的所谓“过去式”等现象在种种的语言当中都能找到。尽管它并不是在所有的语言中都有着明显的表现。不消说，在存在的过去式的语言中，“现在发生的事情”与“将要发生的事情”是很容易从语法上加以区别的。

事实上，有关时间现象的语言概念，无论是具体的事项、或是抽象的事项都是用几个比较重要的词汇来表现的。“时间” 这个词本身就是一个抽象的概念，“过去·现在·未来”，“季节”“昼·夜”，“今·昔 ”等一连串的词汇也都不仅是具体的，而且都可以令人感受到含有某种经过人们加以抽象化、观念化的印象。尤其是这一连串的词汇，可以令人感到是在各种程度上将时间划分成某种单位的结果所形成的。人们并不让时间毫不在乎地任意流过，而是为它划分了段落的，也即是说，人们认识到了某一个时间的段落与另一个时间的段落之间的质的区别，并给它们分别标上不同的名称的。这些名称不仅反映了人们对于时间现象的忠实的观察，还含有在人们的心理上产生的某些抽象因素，人们也许还会注意到不同的时间带中，其发生事件的密度也是各自不同的。除了这种质的不同之处，长度意义上的质这一要素也与时间的概念化密切相关。而比之更为重要的是我们决不可忘记人们还赋于各种各样的时间段落以文化上的意义。比如，以线条性或者循环性等观点来加以编排整理的秩序或者相互关系。

出版社87年版

㉟照克雷奇的说法，思维定势使人“倾向 于看见最适合我们当前对于世界所全神贯注的和定向的东西。”《心理学纲要》中译本下册P.78

㊱《唐会要》卷三三

㊲《致许寿裳》，《鲁迅全集》第九卷P.285